

Бэлла Шапиро —

д-р культурологии, профессор
кафедры кино и современного
искусства Российского
государственного гуманитарного
университета. Автор монографий
«Россия в шубе. Русский
мех: история, национальная
идентичность и культурный
статус» (в соавторстве с Денисом
Ляпиным, НЛО, 2023), «Платье для
мертвой царицы» (в соавторстве
с Ольгой Орфинской, РГГУ, 2021),
«История кружева как культурный
текст» (НЛО, 2018).
b.shapiro@mail.ru

Свобода И СВЯЗАННОСТЬ: мода, тело и танец накануне Первой мировой войны

Аннотация

Настоящая статья посвящена эволюции женской моды 1900–1914 годов в Западном мире. Ориентируясь на междисциплинарный подход, автор исследует динамику понимания женственности и телесности, а также их отражения в моде. Результаты исследования показывают, что трансформация этих трех взаимосвязанных понятий была обусловлена новым прочтением экзотизма. География культур, будоражащих воображение человека Запада, значительно расширилась. Это отчетливо проявлялось не только в моде (статичная коммуникативная система), но также в танце (динамическая коммуникативная система). Танец, и, в частности, аргентинское танго, сыграл колоссальную роль в этом процессе. Он стал не просто развлечением, а социальным катализатором, который физически заставил женщин двигаться иначе, наглядно продемонстрировал архаичность моды рубежа XIX–XX веков и потребовал радикального пересмотра понимания женственности, выраженной

посредством моды. Автор приходит к выводу: по совокупности наблюдаемых изменений этот период истории женской моды нельзя считать революционным. Но именно он подготовил почву для радикальных трансформаций женской моды, а вместе с ним — и трансформаций понимания женственности в «ревущие двадцатые».

Ключевые слова: Чарльз Гибсон; Ирвинг Рамзи Уайлз; Леон Бакст; Поль Пуаре; Запад и Восток; телесность; женственность; телосложение; теория цвета; эстетика.

Две противоречивые в своем сочетании культуры перелома веков, Belle Époque и Fin de Siècle, дали новую трактовку того культурного дискурса, который веками формировался вокруг темы «женщина и женственность» (Стил 2013: 85–104). Заметный рост общеполитического и социального потенциала женщины (Устюгова 2023: 70) сопровождался кризисом традиционного понимания женственности; в периодических изданиях, посвященных социально-политическим вопросам (в таких, как American Review, Outlook и другие), впервые появился термин «новая женщина» (Higashi 2002: 98), означающий пересмотр традиционных взглядов на женственность как проблему. Изменение ценностных ориентиров закономерно привело к смене эстетической парадигмы, что ожидаемо и скоро отразилось в двух коммуникативных невербальных системах: статичной (мода) и динамической (танец). Обе системы находились в постоянном диалоге. Мода как социальная опора (Зиммель 1996: 268) задавала рамки возможного, а танец «освобождал» моду от нефункциональных и отживших элементов, создавая новые представления об эстетичности линии и силуэта. Точкой соприкосновения моды и танца было тело.

Актуальная женская мода на рубеже XIX и XX столетий в значительной степени соотносилась с типажом «гибсоновской девушки», собирательным образом, созданным американским художником-иллюстратором Чарльзом Гибсоном на излете XIX века (Harris 1995: 104). Наиболее характерными внешними признаками гибсоновского типажа были претенциозность и несвобода. Для него актуальны конструктивно сложные и тяжеловесные туалеты: с сильно расширяющимися книзу юбками, часто — со шлейфом, лифы с объемными рукавами, чрезмерно пышной отделкой из нагромождения перьев, кружева, лент, прихотливые аксессуары — объемные головные уборы и боа. Эта мода закрывала женское тело, навязывала вычурные позы, физически сковывала движения. Не случайно философ и социолог Георг Зиммель в 1904 году ввел для изучения понятия моды пару

взаимообусловленных компонентов «свобода и связанность» (Зиммель 1996: 284), попутно отметив, что «походка, темп, ритм жестов несомненно в значительной степени определяются одеждой» (там же: 272).

«Гибсоновская» одежда подчеркивала и гипертрофировала естественные изгибы женской фигуры, но, несмотря на это, подавляла сексуальность. Наиболее модным телосложением был четко выраженный тип «песочные часы» — осиная талия, пышные бедра, полная грудь. S-корсет, удерживающий верхнюю часть фигуры выгнутой вперед, а нижнюю — назад, делал главную формообразующую линию женского силуэта прихотливо изогнутой. Полученный результат — лишняя энергии «усталая кривая» этого силуэта буквально повторяла догматический «удар бича» одного из идеологов *art nouveau* Германа Обриста (1895). Она идеально гармонировала и с актуальной цветовой эстетикой увядающей природы, и с манерностью жеста как с образцом модного женского поведения (Schanke 1998: 131). Танец рубежа XIX и XX столетий также отличался строгим контролем, регулярностью и размеренностью движений, которые основывались на сексуальной сдержанности (Мартынова 2023б: 373). И мода, и танец по своей сути принадлежали прошлому столетию, убедительно иллюстрируя концепцию Эрика Хобсбаума о «долгом XIX веке» (Хобсбаум 1999: 15).

Поль Пуаре

Первые попытки раскрепостить «девушку Гибсона», подарив ей свободу и смелость движения, наблюдаются уже на рубеже XIX–XX веков, с активным распространением низовых парных танцев, вульгарных, с эротическим подтекстом. Это

- кекуок — разновидность соревновательного танца-игры;
- сладострастный матчиш;
- танец гризли — игровая разновидность американского уан-степа, более зрелищная, чем его классическая форма (*grizzly bear dance*, в Соединенных Штатах бытовал под названием «медвежий» танец, во Франции — *pas de l'ours*) и другие «животные» танцы, демонстрирующие человеку зыбкую грань между ним и животным;
- шпиль (*spiel*, «жесткий» танец с движениями, наполненными агрессией);
- апаш (*arache* — зрелищная имитация драки; от названия американских племен апачи) (Жбанкова 2019: 70; Мартынова 2023а: 177–178; Мартынова 2023б: 373–375).

Новые танцы получили общее обозначение «дикие/животные/ жесткие», что весьма верно передавало их суть, обозначая явную связь с экзотической (в конкретном случае — африканской) культурой и отсутствие связи с культурой западного типа. В более узком смысле эти названия указывали на нарушение устоявшихся норм салонного танца, в том числе на необычно тесный контакт между партнерами и ранее запрещенные поступательные движения. Меняется и визуальная женская культура: теперь волосы танцующей «гибсоновской девушки» далеко не всегда убраны в аккуратную высокую прическу, а распущены по плечам.

Танцевальные эксперименты ускорили формирование новой женской идентичности (Устюгова 2023: 70). Они будоражили и привлекали массы, даже несмотря на то что поначалу осуждались в Новом и Старом Свете как непристойные и порочные. И само их появление, и растущая популярность в первое десятилетие XX века сигнализировали: начато формирование новых представлений о допустимом; общество готово к обсуждению новой коммуникативной культуры (Мартынова 2023б: 368, 372–373, 376–379). Впервые наблюдается столь массовое и столь фундаментальное «танцевальное» противоречие между элегантностью и дурной репутацией (Мартынова 2023а: 173).

Далее события развиваются еще быстрее. В 1905 году король мировой моды Поль Пуаре впервые «снял» с женщины корсет — символ ее несвободы, взамен предложив платье нового покроя (Kunzle 1982: 185). Не владевший в достаточной мере ремеслом портного в его общепринятом смысле, модельер больше полагался на вдохновение и искусство, выраженные в свободном моделировании и драпировке. Результатом авторского подхода стали необычно мягкие, плавные формы одежды, дающие полную (и такую непривычную!) свободу женскому телу — в том числе свободу движения, позы и жеста. В моду входят новые, существенно упрощенные формы женского платья, восходящие к традиционному восточному костюму: легкий силуэт, мягкие линии и свободное облегание (Галаджева 2020: 312). Для Пуаре они означали свободу от условностей Запада.

Танец не остался в стороне. В том же году были впервые опубликованы ноты знаменитого танго «El choclo» аргентинского композитора Анхеля Вильольдо. Так было положено начало триумфальному шествию концептуально нового танца по всему миру (Алексеев 1990: 60) — а вместе с ним и новому прочтению женской телесной свободы.

Своим появлением аргентинское танго обязано Латинской Америке, музыкально-хореографическая культура которой исторически сложилась на базе народных культур трех частей света: Америки (индейской,

креольской, антильской, гаучо, лунфардо), Европы (прежде всего испано-португальской, затем неаполитанской и цыганской) и Африки (Пичугин 1974: 3–10; Пичугин 2010: 9). Само слово «танго» имеет африканское происхождение (Пичугин 2010: 17). Исторически географическая локализация экзотики для Западного мира находилась преимущественно в области Ближнего или Дальнего Востока (хорошо и прочно известные тюркери/шинуазри и относительно новый японизм). Страны Востока подарили миру вымышленный рай на земле, не запятанный пороками западной цивилизации (Martin & Koda 1994: 9). Экзотический Восток стал олицетворением чувственных фантазий Запада, предоставив поле для обсуждения разжигающих воображение неудобных вопросов (таких, как гендер и сексуальность), осторожно поместив их в отдаленное «где-то» и «когда-то», согласно крылатому выражению «хорошо там, где нас нет». Теперь миф об экзотике перерастает географические рамки Востока и становится общим примером незападной культуры вообще, осознаваемый как некая абстрактная, противоположная Западу система координат, «мировоззренческая матрица», способная наделить его новыми, не присущими изначально, качествами, чтобы реализовать еще не раскрытые способности (Герштейн 1995: 6–7). Новый экзотизм заполнял пустоту пробелов в собственной традиции, представая манящим, прямо противоположным понятной и потому кажущейся скучной западной культуре.

В 1907 году Пуаре предложил для женской одежды фовистскую палитру, разительно отличавшуюся от изысканной, но блеклой колористической гаммы рубежа XIX–XX веков. Фовистами (от фр. *fauvisme*; *fauves* — «дикие») называли революционный творческий метод французских постимпрессионистов, использовавших в своей живописи предельно интенсивные цвета в контрастных сочетаниях, а также игру цвета и формы. Метод получил известность с осени 1905 года, а в 1906 году уже стал весьма влиятельным художественным течением (Костеневич 1977: 22).

Непривычно насыщенные, острые цветовые сочетания, предложенные Пуаре (ярко-синий + желтый; оранжевый + изумрудно-зеленый; розовый + желтый), более характерные не для западной, а для экзотической культуры, в сочетании с непривычной простотой восточного кроя вызвали сильные эмоции (Varley 1980: 116). «Все слащавое, пресное и невнятное — такая цветовая гамма была тогда в чести. А я пустил в эту „овчарню стаю волков“: насыщенные оттенки красного, зеленого, ярко-синего — и все вокруг сразу заиграло... на свете появились оранжевый и лимонно-желтый», — вспоминал мастер (Пуаре 2011: 106). Жест и цвет образовали в его творчестве единую систему

знаков, где цвет выступил дополнительным инструментом для визуального восприятия жеста. Их взаимодействие позволяло создавать сложные, многослойные образы.

В 1908 году пресный образ «гибсоновской девушки» окончательно потерял свою актуальность. Это был полный разрыв с модой XIX столетия, и на смену ей пришли новые парадигмы: «Париж стал грезить Востоком, необычным и неожиданным, пряным и страстным, ярким и элегантным... благодаря бакстовским декорациям и костюмам» (Теркель 2009: 29).

Леон Бакст

Всплеск интереса к «экзотическому Востоку» обычно связывают с успехами «Русских сезонов» Сергея Дягилева. В постановках «Клеопатра» (1909) и «Шехеразада» (1910) по эскизам Леона Бакста, в те годы грезившего Античностью и Востоком, вместо привычных для «гибсоновской девушки» классических балетных тюников и жестких корсетов, публике были явлены раскрепощающие тело легкие туники, хитоны, гиматии, сандалии. Художник не пытался перенести на сцену исторические формы одежды, а создавал костюмные фантазии, подчиняя их в первую очередь требованиям пластической свободы (Байгузина 2006: 189–190). Это был принципиально новый для культуры Западного мира опыт мировидения. Зритель был повергнут в состояние культурного шока.

Успешный синтез дягилевских хореографии и сценографии дал миру моды новый тренд. «Платье и танец стали нераздельны, — утверждала постоянный корреспондент популярного американского журнала *Vanity Fair* Энн Риттенхаус в своей статье «Социальные танцы в костюмах завтрашнего дня» (1914). — Они связаны между собой в разговорах, в мыслях женщин и в рекламе магазинов. Это относится не только к платьям, но и ко всему, что мода и вкус обязывают женщину носить. Вы можете не танцевать новые танцы, вы можете даже не одобрять их, но вы не сможете избежать разговоров о них, если зададите вопросы об одежде. И если вы намереваетесь следовать моде, хотя бы слегка, вы должны руководствоваться вкусом тех, кто танцует. И, точно так же, если вы хотите увидеть модную и современную одежду, вы должны идти туда, где танцуют. Это желание легко удовлетворить. Танцы повсюду и в любое время суток стали обычным делом. Все приемы пищи вне дома сопровождаются танцами. Фактически, именно танцы, а не еда, сегодня привлекают в рестораны посетителей. Что бы вы ни делали — от посещения заседания совета

директоров до прослушивания „Кольца Нибелунга“ — вы „идете“ на танцы» (Rittenhouse 1914: 57).

Самым модным из новых танцев все еще было танго с его вызывающим эротизмом: непривычно тесным физическим контактом партнеров, активными движениями корпусом, бедрами. Поначалу оно, как несоответствующее этикету салонного танца, было нежелательным в респектабельном обществе (Пичугин 2010: 20), где его считали излишне сексуализированным и даже аморальным (Жбанкова 2019: 73). Не случайно одна из ключевых книг о танго, написанная в те годы известным кино- и театральным режиссером, теоретиком театра Михаилом Бонч-Томашевским, вышла под заголовком «Искусство и сексуальность» (Бонч-Томашевский 1914).

Однако еще в 1909 году — возможно, на волне всеобщей увлеченности парижан декоративным стилем Леона Бакста — танго покорило Париж, получив статус бального танца (Жбанкова 2019: 71; Пичугин 2010: 20). В 1913 году, обойдя земной шар, оно стало мировой сенсацией. Танго было самым популярным танцевальным увлечением предвоенного времени и первых лет Первой мировой войны в Соединенных Штатах; расцвет пришелся на предвоенную зиму 1913/14 года (Lee 2018: 28, 30). Теперь в моде новый силуэт, змеевидный, и «новое» тело — гибкое и стройное. Впервые незападный вид музыки и взаимосвязанной с ней пластики стал столь явным носителем западных представлений о современной моде — а вместе с ней и о современной женственности (Жбанкова 2019: 73; Конен 1975: 418).

У нового танца тоже был свой «фирменный» цвет — насыщенный, огненный оттенок оранжево-красного, непривычный для Запада. Его явление миру связывают с премьерой музыкально-драматического спектакля-сарсуэлы «Креольское правосудие» в театре Олимпо Буэнос-Айреса (*Justicia criolla*, 1897). Тогда аргентинское танго было впервые представлено публике (Echevarría & Pupo-Walker 1996: 550; Scobie 1974: 313). Паттерн «танго + оранжевый» сложился быстро и прочно, и впоследствии танец чаще всего исполнялся в оранжево-красных сценических платьях (What You 1913: 72). Скоро оранжево-красный перешел со сцены на танцполы и улицы, обогатившись одноименным с танго названием.

Мода на танго изменила не только цветовую гамму женского платья, но и его покрой. Юбки платьев укоротились и получили сложные драпировки, внутри которых прятались высокие, до колен (и даже выше!) разрезы (Галаджева 2020: 317; *Americans Contribute* 1914: 61; Rittenhouse 1914: 58). Женские ноги оголились и стали свободны как никогда ранее.

Так танго-платье стало вещественным олицетворением эстетической парадигмы кризисных предвоенных лет с его собственными социальными стандартами и вызовами. «Когда появилось это платье из крепа огненно-красного цвета с вышитым поясом, одни говорили, что оно „турецкое“, другие — „алжирское“, а третьи — „бакстское“», — рассказывала Энн Риттенхаус (Rittenhouse 1914: 58). Восхищенные модницы утверждали, что это чудо мог создать только один человек: Леон Бакст; ему приписывали многое эксцентричное, обольстительное и красочное (Ibid.: 74). Именно его называли новым королем женской моды. Кредо мастера было публично провозглашено в беседе с парижским корреспондентом *The Pall Mall Gazette*: модное платье должно удовлетворять стремлению женщины к свободе движения, в ближайшем будущем распрощавшись с псевдоперсидской негой. Восток должен уступить место Природе (Бакст 1913: 4).

Так начинается свое оформление новый женский образ. Природа уже была источником вдохновения в мире искусства, в том числе — в мире моды (Шапиро, Тарашкевич 2026: 48). Корреспондент *Vanity Fair* в своей статье «Что надеть на чаепитие в стиле танго?» акцентирует наше внимание на том, что «аргентинское танго подобно менуэту — величественно в своих ритмичных движениях» (What You 1913: 65). Одно из его танцевальных движений, напоминающее мягкие шаги дикой кошки, получило название «леопардовый шаг» совсем не случайно. Подчеркивающее природную силу и мощь женского тела, оно сделало танец таким грациозным — но и самым сложным из всех современных ему (Rittenhouse 1914: 74). Леопард, его хищная пластика и статуарные позы стали символом свободы для женщин, преодолевающих известные гендерные ограничения.

Модная индустрия, разумеется, не осталась в стороне: какая из женщин в те годы отказалась бы от идеи украсить себя необычным и броским мехом леопарда? Его выбрала раскрепощенная девушка, яркая и не боящаяся привлекать внимание (Шапиро, Тарашкевич 2026: 49). «Хозяйка вечера была одета в платье-танго из белого атласа, расшитое жемчугом. Юбка платья была задрапирована. Поверх платья была накинута леопардовая шкура» (Americans Contribute 1914: 61). Очарование представленного образа можно вообразить по одному из портретов кисти Ирвинга Рамзи Уайлза (1915). Один из ведущих портретистов Америки, он специализировался на изображении женской натуры. На полотне запечатлена 27-летняя дочь художника в белом платье с глубоким декольте и сложными драпировками, поверх которого небрежно наброшено свободное леопардовое пальто-макси (ил. 1 см. во вкладке 1).

Заключение

Таким образом, первые полтора десятилетия XX века не дали столь радикального переосмысления модного женского образа, как следовавшие за ними «ревушие двадцатые». Но именно предвоенное время подготовило почву для него. Колоссальную роль в этом процессе сыграл танец как повсеместно доступный инструмент женской социализации. Танец стал не просто развлечением, а социальным катализатором, который физически потребовал пересмотра критериев, определяющих женскую моду. Еще одну ключевую роль сыграли декоративные стили Поля Пуаре и Леона Бакста, полные страсти, цвета, экзотизма и эротизма. Женщина перестала быть статичным объектом. Ее освобожденное тело становилось активным участником танцевального диалога, инструментом соблазна и самовыражения. К началу Первой мировой войны эти тенденции уже невозможно было игнорировать, и они естественным образом переросли в тотальный отказ от архаичных костюмных форм в «ревушие двадцатые».

Литература

- Алексеев 1990* — Алексеев П. А. Образование и динамика областных и региональных форм в народной музыке Латинской Америки // Культура Латинской Америки. Проблема национального и общерегионального. М.: Наука, 1990. С. 35–73.
- Байгузина 2006* — Байгузина Е. Н. Интерпретация античной пластики в балетных эскизах Л. С. Бакста // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2006. № 16. С. 183–198.
- Бакст 1913* — Бакст Л. С. Костюм женщины будущего (беседа с парижским корреспондентом) // Биржевые ведомости. 1913. № 13463 (23 марта). С. 4.
- Бонч-Томашевский 1914* — Бонч-Томашевский М. М. Книга о танго. Искусство и сексуальность. М.: В. Португалов, 1914.
- Галаджева 2020* — Галаджева Г. Г. Очерки истории европейского костюма и технологий XI–XX веков. М.: Физматкнига, 2020.
- Герштейн 1995* — Герштейн Э. Г. Французский музыкальный экзотизм конца XIX–XX веков: к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, 17.00.02 — Музыкальное искусство. М., 1995.
- Жбанкова 2019* — Жбанкова Е. В. К вопросу об «американизации» отечественной бытовой хореографии в первой трети XX в. // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2019. № 4. С. 69–79.

Зиммель 1996 — Зиммель Г. Мода // Зиммель Г. Избранное. Т. 2. Со-
зерцание жизни. М.: Юрист, 1996. С. 266–291.

Конен 1975 — Конен В. Д. Значение внеевропейских культур для музы-
ки XX века // Конен В. Д. Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка,
1975. С. 368–426.

Костеневич 1977 — Костеневич А. Г. Рауль Дюфи. Л.: Искусство, 1977.

Мартынова 2023a — Мартынова Д. О. Аудиовизуализация культу-
ры кабаре в немом кино 1900–1920-х // Наука телевидения. 2023.
№ 19 (4). С. 151–193.

Мартынова 2023б — Мартынова Д. О. Рецепции рэгтайма и танца
медведя гризли в искусстве начала XX века // Художественная куль-
тура. 2023. № 4 (47). С. 366–388.

Пичугин 1974 — Пичугин П. А. Музыкальная культура стран Латин-
ской Америки. М.: Музыка, 1974.

Пичугин 2010 — Пичугин П. А. Аргентинское танго. М.: Музыка, 2010.

Пуаре 2011 — Пуаре П. Одевая эпоху. М.: Этерна, 2011.

Стил 2023 — Стил В. *Femme fatale*: парижская мода и визуальная
культура на рубеже XIX–XX веков // Теория моды: одежда, тело,
культура. 2013. № 28. С. 85–104.

Теркель 2009 — Теркель Е. А. Лев Бакст: «Одевайтесь как цветок» //
Третьяковская галерея. 2009. № 4 (25). С. 29–43.

Устюгова 2023 — Устюгова В. В. Пленницы нарядов: язык моды в ран-
нем немом кинематографе Российской империи // Теория моды:
одежда, тело, культура. 2023. № 68. С. 57–84.

Хобсбаум 1999 — Хобсбаум Э. Век империи. 1875–1914. Ростов н/Д:
Феникс, 1999.

Шапиро, Тарашкевич 2026 — Шапиро Б. Л., Тарашкевич И. Е. Леопар-
довый мех и леопардовый принт в истории женской моды // Мо-
да и дизайн: исторический опыт — новые технологии: Материалы
XXIX международной научной конференции. СПб.: СПбГУПДТ,
2026. С. 48–51.

Americans Contribute 1914 — Americans Contribute to the Gaiety of Pa-
ris // Vanity Fair. 1914. February. P. 61–64.

Echevarría & Pupo-Walker 1996 — Echevarría R. G., Pupo-Walker E. (ed.)
The Cambridge History of Latin American Literature. Vol. 1. Discovery
to Modernism. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Harris 1995 — Harris K. Victorian & Edwardian Fashions for Women,
1840 to 1919. Atglen: Schiffer Pub Ltd, 1995.

Higashi 2002 — Higashi S. The New Woman and Consumer Culture: Cecil B. DeMille's Sex Comedies // A Feminist Reader in Early Cinema. N. Y.: Duke University Press, 2002. P. 298–332.

Kunzle 1982 — Kunzle D. Fashion and Fetishism: A Social History of the Corset, Tight-lacing, and Other Forms of Body-sculpture in the West. Lanham: Rowman and Littlefield, 1982.

Lee 2018 — Lee L. Tangomania: A 1913 Dance Craze and Its Influence on Women's Fashion // The Journal of Dress History. 2018. Vol. 2. No. 4. P. 27–44.

Martin & Koda 1994 — Martin R., Koda H. Orientalism. Visions of the East in Western Dress. N. Y.: Metropolitan Museum of Art, 1994.

Rittenhouse 1914 — Rittenhouse A. Society Dances in the Costumes of Tomorrow // Vanity Fair. 1914. February. P. 57–74.

Schanke 1998 — Schanke R. A. Alla Nazimova: «The Witch of Make-up» // Passing Performances. Queer Readings of Leading Players in American Theater History. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998. P. 129–150.

Scobie 1974 — Scobie J. R. Plaza to Suburb, 1870–1910. N. Y.: Oxford University Press, 1974.

Varley 1980 — Varley H. Colour. N. Y.: Leon Amiel Publishers, 1980.

What You 1913 — What You Shall Wear for the Tango Teas // Vanity Fair. 1913. December. P. 65–72.

